

ХОР В ПАРИЖСКОЙ ОПЕРЕ КАК ВАЖНЕЙШИЙ КОМПОНЕНТ МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ (1820 – 1830)

Жесткова О.В.¹

¹ ФГОУ ВПО «Казанская государственная консерватория (академия) имени Н.Г. Жиганова», Казань, Россия, Татарстан (420015, Казань, ул. Б. Красная, 38), e-mail: Mon_ami_09@mail.ru

В конце 1820 годов, наряду с развитием искусства мизансцены, в парижской Опере сформировалась высокопрофессиональная хоровая группа, в 1836 году включавшая уже до 82 обученных хористов. Это дало возможность воплотить самые грандиозные музыкально-сценические замыслы в постановке больших опер Дж. Россини, Д. Ф. Э. Обера, Дж. Мейербера и Ф. Галеви. Продолжительность хоровых сцен, численность и тембровая специфика хоровых составов стали важнейшим компонентом в значении понятия «grand opéra». Новый стиль постановки сообщил хору сценическое движение, придав таким образом сходство с поведением толпы людей в реальной жизни. Такая трактовка хора позволяла правдоподобно изображать острые конфликты между различными социально-политическими и религиозными группами людей. Другие европейские театры, стремившиеся поставить на своих сценах нашумевшие парижские оперы, вскоре тоже стали укомплектовывать свои хоровые группы по парижскому образцу.

Ключевые слова: хор, парижская Опера, французская большая опера, хоровая сцена, тембр, профессионализм, социальный и религиозный конфликт.

CHORUS IN PARIS OPERA AS THE MOST IMPORTANT COMPONENT OF MUSICAL AND DRAMATIC EXPRESSION (1820-1830)

Zhestkova O.V.¹

¹The Kazan State Conservatory (academy) of name N. G. Zhiganov, Kazan, Russia, Tatarstan (420015, Kazan, B. Krasnaya str., 38), e-mail: Mon_ami_09@mail.ru

In late 1820's, along with mise en scene development, Paris Opera had a highly professional chorus which, in 1836, included 82 trained singers. This fact made it possible to realize the most ambitious musical scenic ideas of great operas by J. Rossini, D.F. E. Auber, J. Meyerbeer and F. Halévy. Duration of choral scenes, number and timbre specifics of choruses became an essential component in the meaning of the term «grand opéra». New staging style translated scenic movement to chorus, thus giving the similarity with the behavior of a crowd in real life. Such an interpretation of the chorus allowed to plausibly depict sharp conflicts between various socio-political and religious groups of people. Other European theaters which wanted to put sensational Paris operas on their stages also began to staff their choruses based on the Paris model.

Keywords: chorus, Parisian Opéra French grand opera, choral scene, timbre, professionalism, social and religious conflict.

Французский драматург М.-Ж.-Д. Баруйе еще в 1793 году, в предисловии к своему либретто оперы «Фабиус» (композитор Н.-Ж. Мери), сформулировал важнейшее требование нового периода оперной истории – требование, касающееся трактовки хора во французской опере: «В этом действе, как и в античных трагедиях, хор находится на первом плане, потому что главные персонажи являются только представителями, только уполномоченными от Народа, который должен играть решающую роль во всем, что с ним связано» [Цит. по: 7, р. 139].

Однако, в полной мере это требование стало реализовываться в парижской Опере лишь в конце 1820-х годов. А в первые десятилетия XIX века многие критики неоднократно сетовали на неслаженное пение хора или на его жалкий вид. «Опере почти всегда не хватает

слаженности; редко бывает, чтобы там что-нибудь не хромало. Либо это сборище певчих с отвратительной внешностью и манерами, либо их костюмы не достаточно новые или не достаточно роскошные для спектакля», – писал историк Огюст д'Альдегье [6, p.149].

Но всего за пару лет положение хора и его роль в спектакле кардинально изменились. В своем знаменитом очерке «Кулисы Оперы» Нестор Рокплан, директор театра (1847 – 1854) вспоминал: «Ранее хор выстраивался в две линии, слева и справа, и стоял неподвижно, как мужчины, так и женщины, не принимая никакого участия в действии, разыгрываемом в кругу поющих мумий. Новый стиль постановки сообщил движение всей этой толпе, дал мечи, чтобы вынимать их из ножен, кинжалы, чтобы потрясать ими в воздухе, руки, чтобы душить ведущего актера, который пересечет дорогу, ноги, чтобы мчаться освобождать Неаполь или Швейцарию» [12, p. 38].

Нетрудно понять, что Неаполь и Швейцария упоминаются в связи с постановкой опер «Немая из Портичи» Д.Ф.Э. Обера в 1828 и «Вильгельм Телль» Дж. Россини в 1829 году. Ансельм Герхард считает, что перелом в драматургической роли хора намечился еще раньше, а именно в 1826 году, когда была поставлена опера Россини «Осада Коринфа». В частности, Герхард подробно анализирует сцену благословения знамен в третьем акте этой оперы и отмечает ее новаторство: если раньше хор участвовал только в замкнутых номерах типа итальянской *aria con cori*, то у Россини собравшиеся в катакомбах коринфяне обмениваются со своим духовным лидером речитативными репликами, выступая равноправными участниками драматического диалога [8, p. 82 – 83].

Однако, музыкально-драматургического акцента, на который обратил внимание Герхард, было недостаточно, чтобы хор занял важнейшее место в спектаклях парижской Оперы. Коренной перелом наступил в 1827 году: в театре была учреждена должность режиссера, разрабатывающего поведение хора на сцене, и создан Постановочный комитет, который присутствовал на репетициях и определял, достаточно ли эффектны и правдоподобны движения хористов [См.: 5]. Именно о движении, которое сообщил хору «новый стиль постановки», писал и Рокплан в связи с «Немой из Портичи» и «Вильгельмом Теллем».

Подтверждение этому сценическому новаторству содержится в Руководстве по постановке оперы «Немая из Портичи», составленному режиссером Ж. Соломе. В описании мизансцены финала пятого акта указывается, что хор, олицетворяющий неаполитанский народ, не выстраивался в одну линию или в две группы, как, по свидетельству Рокплана, требовала давняя театральная традиция, а передвигался по сцене, подобно толпе людей в реальной жизни: «Борелла, поднимаясь на сцену и смотря направо — “Мазаньелло, великий Бог! Он победил, судьба решена”. Здесь половина хора и весь народ бежит через сцену, в

испуге озираясь на солдат, которые, скрестив оружие, стремительно их преследуют <...> Альфонс, сопровождаемый шестью чиновниками, повторно выходит справа; тотчас половина хора, которая еще не пересекла сцену, появляется справа и опускается на колени; те, что слева, делают то же самое; все, кажется, просят о помиловании. Альфонс делает знак, они встают и слушают его рассказ о случившемся [15, p. 54].

С этих пор хор в парижской Опере не мог оставаться безликой и безымянной массой, комментирующей поступки главных героев, или играющей роль колористического штриха в общей картине. Он стал не только ядром музыкальной драмы, но и определяющим компонентом понятия *grand* в выражении «*grand opéra*». Хоровые возможности театра позволяли реализовать сложнейшие в музыкально-драматическом и сценическом отношении замыслы, подобные третьему акту «Гугенотов» Дж. Мейербера, где после хора ссоры (№ 20), в котором участвуют католические и протестантские женщины, студенты-католики и солдаты-протестанты, следует грандиозный хоровой финал с участием смешанного пятиголосного хора свадебных гостей.

Несомненно, в Королевской академии музыки хор и раньше был важнейшим средством музыкальной и драматической выразительности. С момента учреждения театра в XVII веке хор в оперном спектакле должен был прославлять величие французской монархии. Но в эпоху Революции (1789–1793) его художественная функция изменилась: «Когда Париж стал центром первой потрясшей весь мир революции, а затем захватнического режима империи Наполеона, главный национальный оперный театр уже имел хор, готовый выступить в свете рампы в новых ролях, воплощающих способность людей освободиться и сформировать непобедимое государство» – отмечал Дж. Паракилас [11, p. 77]. В то время как итальянская опера, сформировавшая культ певца на сцене, делала акцент на виртуозности сольных голосов, драматургия французской оперы была немыслима без значительного участия хора. Если сейчас примером грандиозности хоровых сцен для большинства музыкантов и любителей оперы являются монументальные хоровые фрески в операх Глинки и Мусоргского, то справедливости ради следует напомнить, что своим появлением они обязаны большим французским операм, поставленным в Париже в 1820 – 1830 годах.

У Оперы, в отличие от других европейских театров, был постоянный штатный состав хора, который колебался между 25 и 35 хористами в первой трети XVIII века и затем увеличился примерно до 40 певчих в конце столетия. Это была весьма внушительная хоровая труппа, которая после Революции, несмотря на финансовые трудности театра, уже не только никогда не сокращалась, но и имела заметную тенденцию к увеличению. Ни один театр Европы не мог угнаться за Оперой в этом отношении. Эрве Лакомб сообщил даже точные сведения о количестве хористов и сумме затрат на содержание хоровой труппы:

«Количество певцов в хоре выросло с пятидесяти девяти певцов (обходившихся Опере в 70,150 франков) в 1831 году до восьмидесяти двух (82,750 франков) в 1836 году» [9, p. 29]. В том же самом 1836 году, ставшим знаменательной датой из-за постановки «Гугенотов», лишь немногие немецкие оперные театры имели хор, насчитывающий хотя бы пятьдесят человек, а в неаполитанском театре «Сан-Карло» – одной из крупнейших итальянских оперных сцен – было лишь 36 хористов [13, p. 57].

В Париже не только Королевская академия музыки, но и другие музыкальные сцены с конца 1780-х годов обзавелись хотя и небольшими, но постоянными оперными труппами, необходимыми для постановки новых опер, сюжет которых предполагал, особенно в эпоху Революции, значительное участие «народа». Так, труппа театра *Opéra-Comique*, которому покровительствовала французская королева, в 1783 году переехала в более просторное здание на площади Буальдьё, а в 1786 году в списках сотрудников театра появилось десять хористов. Необходимость штатного хора, несомненно, была продиктована требованиями современного и актуального сюжета, который в последнее десятилетие XVIII века особенно ярко заявил о себе в «операх спасения и ужасов». Можно без преувеличения сказать, что в операх «Ричард, Львиное сердце» Гретри (1784), «Лодоиска» Керубини (1791), «Леонора, или Супружеская любовь» Гаво (1798) хор является одним из главных персонажей спектакля. А в опере Гретри «Петр Великий» (1790), состоящей из шестнадцати номеров (не считая увертюры и два оркестровых антракта), хор задействован в половине из них.

Начиная с XIX столетия, почти во всех парижских музыкальных театрах, и особенно в Опере, хористы были профессиональными музыкантами, способными читать с листа и разучивать сложные хоровые партии. В постановках Королевской академии музыки помимо основного хорового состава иногда привлекались студенты Парижской консерватории, также обученные музыкальному искусству и имеющие сценический опыт. В немецких театрах, как выяснил К. Г. Малинг, профессиональный уровень хора начал расти со второй половины XVIII столетия и достиг кульминации в середине XIX [10, s. 249]. Однако, в начале XIX века в большинстве немецких театров на одной сцене поочередно выступали музыкальная и драматическая труппы и в оперном хоре из-за нехватки обученных певцов, а также из-за отсутствия штатных хористов, пели драматические актеры, заучивающие свои партии во время репетиций «на слух». Кроме того, в немецких театрах для пения в хоре нередко привлекались переписчики нот, музыканты военных оркестров, дети и молодые люди, обучающиеся музыке. По-видимому, это положение вещей очень расстраивало К. М. Вебера, требовавшего в 1817 году учредить постоянный хор в своем проекте реорганизации Дрезденского театра. Хотя Малинг сообщает, что в первые десятилетия XIX века профессиональные хоры (*Berufschors*) были уже во многих музыкальных театрах,

напомним, что в 1832 году, когда в Кёльне шли репетиции оперы Мейербера «Роберт-Дьявол», слабая подготовка хористов вынудила постановщиков безжалостно сократить хоровые сцены.

В Италии ситуация с оперным хором была не лучше. Среди хористов было немного музыкантов, знающих музыкальную грамоту и умеющих петь по нотам. Еще в первой половине 1870-х годов Верди жаловался на плохой уровень хора и подчеркивал необходимость развития хорового искусства, без которого немислим успех серьезной оперы [См.: 1, с. 349]. Хористы «расценивались как рабочий класс оперного мира, – писал историк итальянской оперы Джон Россели – считавшийся грубым, недисциплинированным, склонным пить, курить и играть в азартные игры в общей примерной» [14, р. 204]. Кроме того, хористы итальянских театров получали очень маленькое жалованье, потому что считались частично занятыми артистами. Они участвовали в репетициях, чтобы уверенно знать свою партию, но подготовка спектакля к премьере не включала отработку жестикуляции и движений хора на сцене.

Это положение хора коренным образом отличалось от того, которое было заведено в парижской Королевской академии музыки с конца 1820-х годов: хористы Оперы были полностью занятыми профессиональными музыкантами, они изучали и отрабатывали сложные мизансцены и справлялись с продолжительными и весьма сложными музыкальными сценами, участвуя, как в отдельных, хоровых, так и в генеральных репетициях оперы в течение нескольких месяцев перед премьерой. Постановка грандиозных массовых сцен с участием сотен артистов (хора, балета, статистов), как, например, в финале оперы Обера «Густав III» или в финале третьего действия «Гугенотов», стала возможной лишь в то время, когда Опера обрела достаточный опыт в режиссуре мизансцены, включающей планирование декораций, костюмов, реквизита и эффектов освещения. Исследователи оперы XIX века неоднократно отмечали, что газовый свет позволил хору управлять вниманием зрителей, когда хористы, изображающие ту или иную социальную группу, стали прогуливаться по сцене, группироваться, рассеиваться, бунтовать, уходить в тень и даже полностью обходить или пересекать сцену [4, с. 47; 5].

Многие европейские театры стремились поставить на своей сцене парижские большие оперы, требовавшие серьезной и длительной подготовки. Таким образом, великолепие и грандиозность парижских постановок, которые были у всех на слуху, стимулировали рост численности и профессионализма хористов в других оперных театрах. «Действительно, парижские большие оперы были разработаны для экспорта» – отмечал Паракилас [11, р. 79]. Необходимостью экспорта обусловлена распространившаяся в XIX веке практика публикации в Париже сценических руководств по постановке, называвшихся «livrets de mise

en scène» [2], и полных оркестровых партитур: эта форма издания опер в 1820–1830 годы нигде не нашла столь широкого применения, как во французской столице.

Итак, многие оперные театры старались приблизиться к возможностям парижской Оперы. Например, когда в 1855 году в Милане ставилась опера «Пророк» Мейербера, состав хора был расширен до ста хористов. Но не только эти причины способствовали расширению хорового компонента в западноевропейской опере. Появление различных любительских хоровых обществ в середине XIX века сформировало более подготовленную в музыкальном отношении слушательскую аудиторию, которая уже не могла терпимо относиться к плохому пению хора в оперном спектакле. Кроме того, театральные сезоны становились более продолжительными, а количество оперных спектаклей возрастало, поэтому штатный профессиональный хор стал насущной потребностью каждого европейского театра. И, наконец, общеизвестно, насколько усложнились оперные партитуры: среди европейских опер, созданных после 1830 года, мы немного найдем таких, в которых хоровые партии могли бы выучить «на слух» любители, не знающие музыкальной грамоты.

Хор парижской Королевской академии музыки в 1837 году состоял из 29 сопрано, 27 теноров и 20 басов [11, р. 80]. Значительный перевес мужских голосов, несомненно, был связан с сюжетными закономерностями большой оперы. Если смешанный хор изображал народ, чьему существованию угрожает опасность, то чисто мужской хор, как правило, олицетворял социальную группу, наделенную некой властью (дворяне, солдаты, монахи, заговорщики и др.). Поскольку мужские голоса были задействованы в двух этих хоровых составах, которые нередко пели – поочередно или одновременно – в одной сцене, их должно было быть в два раза больше. Начиная с 1830-х годов по такому, «парижскому», методу старались укомплектовывать свои хоры и руководители других европейских театров, не боящихся ставить большие оперы Россини, Обера, Мейербера и Галеви [10, app. 5; 13, р. 57].

Достаточно пролистать партитуры парижских опер интересующего нас периода, чтобы убедиться, что даже чисто количественно они занимают не менее половины фолианта. Мы почти не найдем самостоятельные замкнутые номера; преимущественно хоровые разделы составляют драматургическое ядро больших сцен, где они чередуются с сольными, ансамблевыми или танцевальными разделами. По своему местоположению в опере их можно было бы классифицировать как экспозиционные, кульминационные и финальные, однако такая схематичность может упростить их сюжетно-драматическое, музыкально-стилевое и сценическое многообразие и сложность. «В сущности, одним из предметов гордости большой оперы и ее наибольших вкладов в сокровищницу мировой драмы является бесконечное музыкальное разнообразие и выразительность, с какими используется хор, обычно отображающий связи и процессы массовой политической власти» [11, р. 81].

Именно хор, задействованный в сложнейших сценах восстаний и стихийных революционных движений, социальных ритуалов, гражданских и религиозных празднеств, которые присутствуют в каждой французской большой опере, стал главным нервом драматургического конфликта. И именно хор, изображающий простой народ, обособленные социальные группы или представителей власти – дворян, солдат, жандармов, духовенство – с самого начала предопределяет финальный исход драмы, подсказывая публике, на чьей стороне окажутся ее симпатии и сочувствие.

Так, в интродукции оперы «Густав III» (1833) шведский «народ» предстает во всем своем социальном разнообразии: в либретто Скриба указывается, что в приемном зале короля ожидают, помимо дворян-заговорщиков, шведские гренадеры, дипломаты, генералы, представители буржуазии и крестьяне в национальных костюмах, а также художник, скульптор и балетмейстер [3]. Все они обращаются к Густаву: «Покойся мирно, славная Швеция, ты наш отец и наш король...» («Repose en paix honneur de la Suède, toi notre père et notre roi...»). Но после первой же фразы хора вступают заговорщики Риббинг (тенор) и Дехорн (баритон), недовольные правлением Густава и своим собственным положением: «Тебя, кто ярмом притесняет Швецию, тирана, который присвоил имя короля...» («Toi don't le joug opprime la Suède tyran qui prends le nom de roi...»). Но вот входит Густав, приветствует всех собравшихся и выражает заботу о своем народе и заинтересованность в развитии шведского искусства. Всего несколько тактов интродукции позволяют увидеть глубокую связь и взаимопонимание между монархом, «цель правления которого – благоденствие подданных и процветание государства» [3, с. 12], и искренне любящим его народом и понять причины недовольства спесивой знати, не разделяющей социально-политических устремлений и художественных пристрастий короля.

Та же идея утверждается и музыкальными средствами. Безмятежный характер хора подчеркивается небольшим диапазоном мелодии, динамическим указанием *p*, силлабическим соотношением мелодии и текста и строго квадратной структурой периода. Учитывая список лиц, ожидающих пробуждения короля в приемной его дворца, было бы вполне естественным написать для интродукции чисто мужской хор. Но Обер сочинил музыку для смешанного хора, звучание которого наилучшим образом представляет идею гендерной гармоничности шведского народа, его социальной целостности. Контрастом такому звучанию выступает тембр мужских голосов заговорщиков, который после спокойных фраз хора воспринимается как социально спорный и таящий некую угрозу. В либретто сообщается, что в интродукции участвуют и другие заговорщики, стоящие отдельной группой, но выразить их позицию авторы доверяют не хору, а двум мужским голосам: это тембровое решение сразу показывает их оппозицию большинству народа и

придает некий налет политической маргинальности. Трудно представить более краткую экспозицию, столь мастерски характеризующую «правых» и «неправых».

Однако, Обер не был первооткрывателем такого типа тембровой драматургии. Во втором акте оперы Россини «Вильгельм Телль» друг за другом следуют два хоровых раздела: сначала хор австрийских завоевателей, которые охотятся на дичь: «Крик умирающей серны, – поют они, – смешивается с шумом бурного потока» («Le cri du chamois mourant / Se mêle au bruit du torrent»), а затем хор швейцарских пастухов, возвращающихся с гор домой, и прославляющих красоту родной природы. Хотя среди австрийских охотников есть дамы, Россини сочинил для них мужской хор, символизирующий в данном контексте насильственный захват власти и жестокое обращение с природой, а пастухам, мирно воспевающим солнце, предназначил смешанный хор, представив их как «детей» природы, пребывающих в гармоничном единении с ней.

Таким же образом прибегали к контрасту чистых и смешанных тембров авторы других больших опер, достаточно вспомнить литанию католических девушек, темброво противопоставленную мужскому хору солдат-гугенотов в третьем акте оперы Мейербергера; смешанный хор «Боже наш», звучащий в церкви во время венчания Альфонса и Эльвиры как антитеза мужскому хору солдат, преграждающих Фенелле дорогу в храм («Немая из Портичи», первый акт). Методом тембрового противопоставления или сопоставления хоровых составов композиторы не только достигали ярчайших колористических эффектов, но и обрисовывали враждующие стороны, отражая таким образом историческую, социально-политическую и морально-этическую идею оперы.

Хотя именно хор определяет расстановку политических сил, он неразрывно связан с мнением главных героев оперы, характер которых обусловлен принадлежностью к той или иной группе. Устремления солистов и хора взаимосвязаны и взаимозависимы. Швейцарец Арнольд, влюбленный в австриячку Матильду, вступил в австрийскую армию; в первом акте он раздираем противоречивыми чувствами и не верит в возможность изгнать притеснителей. Его фразы по смыслу противоречат настроению свадебного хора швейцарцев и показывают, что его сердце и мысли далеки от семьи и родины. Однако, во втором акте, узнав об убийстве своего отца австрийцами, он клянется отомстить за его смерть и защитить отечество. Католичка Валентина невольно становится свидетелем заговора против гугенотов, который возглавляет ее отец де Сен-Бри и который грозит жизни ее возлюбленного Рауля. Преступные намерения дворян-католиков, грандиозно раскрывающиеся в большой хоровой сцене четвертого акта оперы и заканчивающиеся сценой благословения мечей, заставляют ее перейти на сторону гугенотов и умереть вместе с ними. Мазаньелло, напротив, сам заставляет изменить мнение хора, который в первом акте «Немой» еще прославлял

Альфонса, испанского принца – объекта всеобщей любви («Du prince, objet de notre amour»), а в финале второго присоединяется к бунтарю и становится грозной силой мятежа, его инструментом и опорой [4, с. 51 – 52].

Итак, в драматургии большой французской оперы хоровые сцены играют ключевую роль, расставляя вехи в раскручивании сюжетной нити и формируя эмоциональную связь с публикой. Именно хору, сообщившему действию динамику и сходство с реальными историческими потрясениями, французский оперный театр 1820 – 1830 годов обязан своим превосходством. Наконец, численность и тембровая специфика хоровых составов и масштабы хоровых сцен, их неотъемлемое участие в зарождении, обострении и развязке конфликта, позволили главной французской музыкальной сцене стать законодателем стиля большой оперы, распространившегося к середине XIX века по всей Европе.

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФНФ. «Французская “большая” историческая опера 1820 – 1830-х годов в музыкально-эстетическом и социально-политическом контексте эпохи», проект №14-04-00371.

Список литературы

1. Верди Дж. Письмо к Винченцо Торелли от 22 августа 1872 // Дж. Верди. Избранные письма. Сост., пер., вступ. ст. и примеч. А.Д. Бушена. М.: Музгиз, 1959. 647 с.
2. Жесткова О.В. LIVRETS DE MISE EN SCÈNE VO FRANCUZSKOJ OPERE PERVOJ POLOVINY XIX VEKA // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 1; URL: www.science-education.ru/115-12193 (дата обращения: 10.10.2014).
3. Жесткова О. В. Об исторической правде и художественном вымысле в оперном либретто Эжена Скриба "Густав III или Бал-маскарад" // Музыкаведение. 2014. № 4. С. 9-19.
4. Жесткова О.В. Опера «Немая из Портитчи» и ее социально-политическое значение для Франции 20 – 30-х годов XIX века // Научный вестник Московской консерватории. М. 2012. № 1. С. 42–53.
5. Жесткова О.В. Правдивость и иллюзорность театрального декора во французской опере 20 – 30-х годов XIX века // Израиль XXI. 2013. № 39. Режим доступа: http://www.21israel-music.com/opera_decore.htm (дата обращения: 10.10.2014).
6. Aldéguier (d') J.-B.-A. Le Flâneur, galerie pittoresque, philosophique et morale de tout ce que Paris offre de curieux et de remarquable dans tous les genres... par un habitué du boulevard de Gand. 1re partie. Paris: Chez tous les Marchands de nouveautés, 1826. 334 p.
7. Bartlett C. The new repertory at the Opéra during the Reign of Terror: Revolutionary rhetoric and operatic consequences // Music and the French Revolution. Ed. M. Boyd. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. P. 107–156.

8. Gerhard A. The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century. Trans. by M. Whittall. Chicago: University of Chicago Press, 2000. 526 p.
9. Lacombe H. The “machine” and the state // Cambridge Companion to Grand Opera / Ed. by D. Charlton. Cambridge University Press, 2003. P. 21–42.
10. Mahling Ch.–H. Studien zur Geschichte des Opernchors. Trossingen and Wolfenbüttel, Editio Intermusica (Hohner – Mösel), 1962. 360 s.
11. Parakilas J. The Chorus // Cambridge Companion to Grand Opera / Ed. by D. Charlton. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 76–92.
12. Roqueplan N. Les Coulisses de l’Opera. Paris: Librairie nouvelle. 1856. 92 p.
13. Rosselli J. The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: The Role of the Impresario. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. 214 p.
14. Rosselli J. Singers of Italian Opera: The History of a Profession. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. 272 p.
15. Solomé. Indications générales et observations pour la mise en scène de la Muette de Portici, gr. opéra en 5 actes, paroles de MM. Scribe et G. Delavigne. Paris : Duverger, 1828. 60 p.

Рецензенты:

Бражник Л.В., доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки и композиции, Казанская государственная консерватория (академия) имени Н.Г. Жиганова, г.Казань;

Яковлев В.И., д.и.н., профессор, заведующий кафедрой теории и истории исполнительского искусства, Казанская государственная консерватория (академия) имени Н.Г. Жиганова, г.Казань.